ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

37

Τζιορτζιόνε



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Τζιορτζιόνε

ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΗ τοῦ Τζιόρτζιο ντὰ Καστελφράνκο, ποὺ ἐπονομάστηκε Τζιορτζιόνε, δὲν ξέρουμε οὐσιαστικὰ τίποτα ἐκτὸς ἀπὸ τὴ χρονολογία τῆς γέννησης καὶ τοῦ θανάτου του καὶ σποραδικὲς πληροφορίες γιὰ ἐλάχιστα ἀπὸ τὰ ἔργα του. Ἀκόμα καὶ γιὰ τὸ χρόνο ποὺ γεννήθηκε πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι ἀγνοοῦμε ποῦ βασίζεται ὁ Βαζάρι ὅταν ἀναφέρῃ τὸ 1477 στὴν πρώτη ἔκδοση τῶν «Βίων» του (καὶ τὸ 1478 στὴ δεύτερη). Τουλάχιστο τὰ χρονικὰ πλαίσια μέσα στὰ ὁποῖα ὑποθέτουμε ὅτι ἐντάσσεται ἡ καλλιτεχνική του ἐξέλιξη — ἐξέλιξη ἀναπόσπαστα συνδεδεμένη μὲ τὸ βενετσιάνικο πολιτισμὸ τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα — ταιριάζουν μ' αὐτὴ τὴ χρονολογία.

Μιὰ ἀπόφαση τοῦ Συμβουλίου τῶν Δέκα (ποὺ εἶχε τὴν ἕδρα του στὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων), γιὰ τὴν καταβολὴ ἀμοιβῆς εἴκοσι δουκάτων στὸν «κύριο Τζώρτζη ἀπὸ τὸ Καστελφράνκο» γιὰ ἕνα τελάρο (μεγάλο πίνακα ζωγραφισμένο πάνω σὲ καμβὰ) προορισμένο νὰ τοποθετηθῆ στὴν αἴθουσα ἀκροάσεων, εἶναι τοῦ 1507 (14 Αὐγούστου). Κάποιο ἄλλο ἔγγραφο τοῦ ἑπομένου Μαΐου μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ πίνακας τέλειωσε.

Τὸν Αὔγουστο τοῦ 1508 ζωγραφίζονταν οἱ τοιχογραφίες στὴν Ἀποθήκη τῶν Γερμανῶν (Fondaco dei Tedeschi· γιὰ τὴν ἀκρίβεια τὸ «Φόντακο» ἦταν ἕνα κτίριο ἢ συγκρότημα κτιρίων ποὺ

CARLO VOLPE

Τζιορτζιόνε



1

χρησίμευε γιὰ ἀποθήκη καὶ γιὰ ξενώνας τῶν ἐμπόρων μιᾶς χώρας, στὰ μεγάλα λιμάνια κυρίως). Τὸ Δεκέμβριο τοῦ ἴδιου χρόνου μιὰ ἐπιτροπὴ διορισμένη ἀπὸ τὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι μὲ μέλη τὸν Λάζαρο Μπαστιάνι, τὸν Βιττόρε Καρπάτσιο καὶ τὸν Βιττόρε ντὶ Ματτέο καθορίζει τὴν ἀμοιβὴ τοῦ ζωγράφου γιὰ τὶς τοιχογραφίες σὲ 150 δουκάτα. Ἀλλὰ ὁ Τζιορτζιόνε, ποὺ πρωτύτερα εἶχε διαφωνήσει γιὰ τὴν ἀμοιβὴ ποὺ τοῦ εἶχαν προσφέρει οἱ «προμηθευτὲς τοῦ ἁλατιοῦ», τώρα δὲ δέχεται παρὰ μόνον 130 δουκάτα.

Στὶς 25 Ὀκτωβρίου τοῦ 1510, ἐνῶ ἡ πανούκλα θερίζει τὸν πληθυσμὸ τῆς Βενετίας, στὴν Ἰσαβέλλα ντ' Ἔστε, μαρκησία τῆς Μάντουας, ἔχει φτάσει ἡ εἴδηση τοῦ θανάτου τοῦ Τζιορτζιόνε. Τὸ ἀναφέρει ἡ ἴδια σ' ἕνα της γράμμα ποὺ ἀπευθύνει στὸν Ταντέο Ἀλμπάνο στὴ Βενετία. Στὶς 7 τοῦ ἑπόμενου Νοεμβρίου ὁ Ἀλμπάνο ἀποκρίνεται στὴ μαρκησία τῆς Μάντουας ἐπικυρώνοντας ὅτι «ὁ ἀναφερθεὶς Τζόρτζο ἔχει πεθάνει πρὸ ἔτους ἀπὸ πανώλη».

Ἕναν αἰώνα ἀργότερα ὁ Κάρλο Ριντόλφι στὰ «Θαύματα τῆς Τέχνης», ποὺ ἐκδόθηκαν τὸ 1648, ἐμφανίζει τὰ πρῶτα στοιχεῖα γιὰ τὴ γέννηση τοῦ ζωγράφου: «Τὸ Καστὲλ Φράνκο τοῦ Τρεβιλιάνο καὶ τὸ Βεντελάγκο Βιλλάτζιο, ὄχι πολὺ μακριὰ ἀπ' τὸ πρῶτο, ἀντιδικοῦν γιὰ τὸν τίτλο τῆς πατρίδας τοῦ Τζιορτζιόνε... Ἡ οἰκογένεια τῶν Μπαρμπαρέλλα τοῦ Καστὲλ Φράνκο καυχιέται ὅτι εἶναι δικός της γόνος κι ἔχει κάθε δικαίωμα νὰ τὸ καυχιέται, ἀφοῦ σὲ κεῖνο τὸ χωριὸ πρόσφερε ὁ Τζιόρτζιο τὶς πιὸ μεγάλες τιμές... Ἄλλοι ὅμως ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ Τζιορτζιόνε γεννήθηκε στὸ Βεντελάγκο, ἀπὸ μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ εὔπορες οἰκογένειες τοῦ χωριοῦ κι ἀπὸ πατέρα πλούσιο...». Ὁ Βαζάρι ἀντίθετα ἀναφέρει ὅτι ἦταν «πάρα πολὺ ταπεινὴ ἡ καταγωγή του».

Οἱ ἀραιὲς ἀλλὰ οὐσιαστικὲς ἀναφορὲς ἐκείνης τῆς ἐποχῆς γιὰ τὸν Τζώρτζη ντὰ Καστελφράνκο — Τζορτζὸν (Zorzon) τὸν ὀνόμασε μετὰ τὸ θάνατό του ὁ Πάολο Πίνο στὸ «Διάλογο γιὰ τὴ Ζωγραφικὴ» τοῦ 1548 — εἶναι γεμάτες ἀπὸ τόνους θαυμασμοῦ ἢ μᾶλλον γνήσιας κατάπληξης μπροστὰ σὲ μιὰ ἀνθρώπινη περιπέτεια σύντομη στὴ θνητὴ πορεία της ἀλλὰ μεστὴ ἀπὸ ἀποχρώσεις μυστηρίου, ἀπὸ νοήματα προβληματικά, ἂν ὄχι ἀξεδιάλυτα. Φυσικὰ ἔπαιξε ρόλο καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι τίποτα δὲν ἦταν γνωστό, ἢ τουλάχιστο τίποτα δὲν καταγράφηκε ἔγκαιρα ἀπὸ τοὺς ἱστορικούς, γιὰ τὴν καταγωγὴ τοῦ ζωγράφου καὶ γιὰ τὰ χρόνια τῆς διαμόρφωσής του. Ὁ μύθος τοῦ Τζιορτζιόνε στήθηκε ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς σύγχρονούς του καί, στὸ πεῖσμα τῆς εὐφυΐας καὶ τῆς λογικῆς τῶν γενεῶν ποὺ ἀκολούθησαν, ὁ ζωγράφος μένει ἀκόμα ὁ αἰνιγματικὸς καὶ γοητευτικὸς αἰχμάλωτος τοῦ μύθου.

Ὅσο γιὰ τὴ ζωή του στὴ Βενετία, εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι σύχναζε στὶς πιὸ ἀριστοκρατικὲς καὶ πιὸ καλλιεργημένες κοσμικὲς συντροφιὲς κι ὅτι γρήγορα ἔγινε μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ περιζήτητες προσωπικότητες τῆς καλῆς κοινωνίας. Αὐτὸ ἐξάλλου φαίνεται ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ τάξη καὶ ἀπὸ τὴν παιδεία τῶν ἐργοδοτῶν του, ποὺ κατὰ κανόνα ἦταν γνήσιοι συλλέκτες καὶ δὲν ἀρκοῦνταν σὲ ἕνα μόνο ἔργο τοῦ ζωγράφου ποὺ προτιμοῦσαν. Γι αὐτὸ καὶ οἱ πληροφορίες ποὺ ἔχουμε ἀπὸ τὸν Βαζάρι γιὰ τὴν ἔκλυτη καὶ γλεντζέδικη ζωὴ τοῦ νεαροῦ καλλιτέχνη καὶ τὴν αἰτία τῆς μοιραίας ἀρρώστιας του, ποὺ ἦταν κάποια «ἐρωτικὴ ἕνωση» — ἐρωτευμένος μὲ μιὰ γυναίκα ποὺ τὴν πρόσβαλε ἡ πανούκλα ἀδιαφόρησε γιὰ τὸν κίνδυνο ἢ δὲν τὸν κατάλαβε —, δὲν εἶναι διόλου ἀπίθανες. Καὶ μέσ' ἀπὸ τὸ φανταχτερὸ περίγραμμα μιᾶς τόσο μοναδικῆς βιογραφίας εἶναι εὔκολο νὰ συμπεράνη κανεὶς πῶς διαμορφώθηκαν οἱ πνευματικὲς προτιμήσεις τοῦ ζωγράφου, ὅταν ἔφτασε τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα στὴ Βενετία τοῦ Μπελλίνι καὶ τοῦ Καρπάτσιο. Οἱ οἰκογένειες τῶν Κονταρίνι, τῶν Βενδραμίν, τῶν Μαρτσέλλο ἔγιναν οἱ μόνιμοι προστάτες του. Κι ἔτσι οἱ πίνακες τοῦ ζωγράφου βυθίστηκαν στὴ σκιὰ τῶν ἀρχοντικῶν τους κι ἐκεῖ ἀπομονώθηκαν καὶ ξέφυγαν γιὰ καιρὸ ἀπὸ τὴ γνώση καὶ τὸν ἔλεγχο τῶν πολλῶν, τόσο τῶν καλλιτεχνῶν ὅσο καὶ τῶν φιλότεχνων. Νά γιατὶ ἀπὸ τόσο ἀβέβαια στοιχεῖα μπόρεσαν νὰ γεννηθοῦν τόσα σφάλματα στὴν ἀπόδοση ἔργων, καθὼς καὶ μιὰ μόνιμη ἀμφιβολία γιὰ ὁλόκληρο τὸ ἱστορικὸ περίγραμμα τοῦ Τζιορτζιόνε.

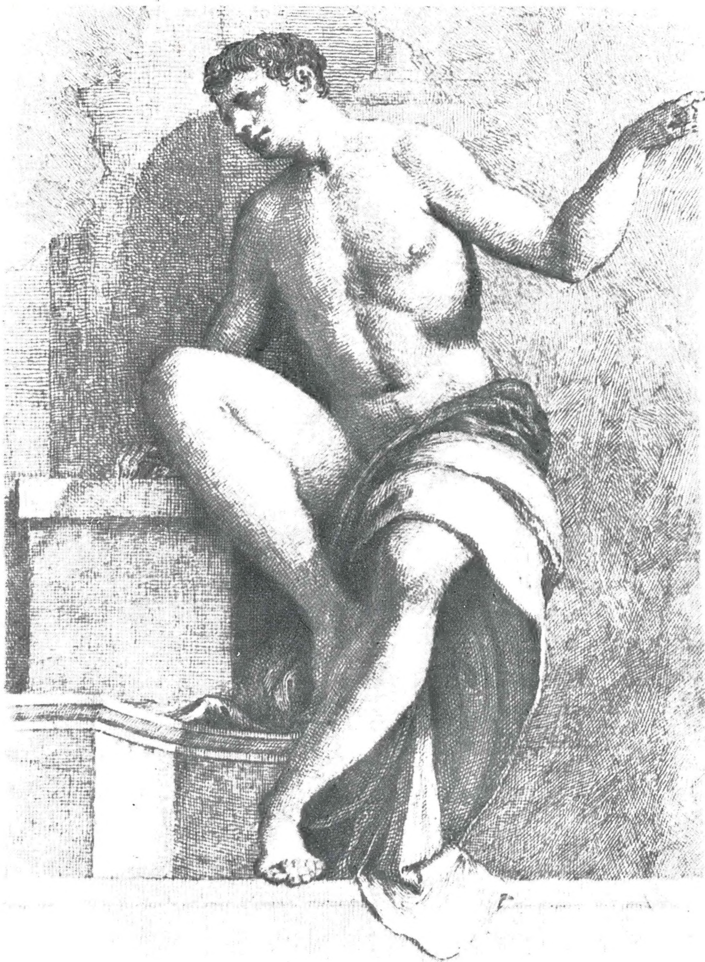
«Τὸν εἶχε τόσο εὐνοήσει ἡ φύση, ποὺ κι αὐτὸς μὲ τὴ σειρά του τὴν ἐρωτεύτηκε, καὶ δὲ ζωγράφισε ποτὲ τίποτα ποὺ νὰ μὴν εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴ ζωή»

(Τζιόρτζιο Βαζάρι)

ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ τὰ μόνα προσιτὰ στὸ κοινὸ ἔργα τοῦ Τζιορτζιόνε ἦταν οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀποθήκης τῶν Γερμανῶν, ποὺ ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ξεθώριαζαν καὶ καταστρέφονταν μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Ἦταν λοιπὸν φυσικὸ σ' αὐτὲς τὶς τοιχογραφίες νὰ σταθῆ ὁ Βαζάρι ὅταν πρωτόφτασε στὴ Βενετία, ξένος, ὄχι ἰδιαίτερα γνωστὸς στὸ περιβάλλον, ἕνας καθυστερημένος θιασώτης, μισὸν αἰώνα μετὰ τὸ χαμὸ τοῦ ζωγράφου. Ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ* ποὺ ζωγράφισε ὁ Τζιορτζιόνε γιὰ τοὺς Κοστάντσο ἦταν κι αὐτὴ προσιτὴ στὸ κοινό, στὴν Ἁγία Τράπεζα κάποιας ἐκκλησίας, ἀλλὰ στὸ μακρινὸ χωριὸ τοῦ Καστελφράνκο. Γι' αὐτὸ ὁ Κάρλο Ριντόλφι τὸ 1648, ὅπως κι ὁ Μάρκο Μποσκίνι τὸ 1660, κατήγγειλαν τὶς δυσχέρειες ποὺ προκαλοῦσε ἡ τόσο μεγάλη ἔλλειψη στοιχείων γιὰ τὸν ἱδρυτὴ τῆς νεώτερης βενετσιάνικης σχολῆς (γιατὶ αὐτὴ τὴν ἰδιότητα ἀπέδιδαν στὸν Τζιορτζιόνε). Ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς ἔλλειψης ἐπικαλέστηκαν στὰ τυφλά, γιὰ νὰ ἐνισχύσουν τὶς ἀπόψεις τους, ἔργα ποὺ ποτὲ δὲν τὰ ζωγράφισε καὶ προκάλεσαν χειρότερη σύγχυση ἀποδίδοντάς του πολυάριθμους πίνακες ποὺ ζωγράφισε ὁ Τισιανὸς καὶ ἄλλοι μαθητές του μὲ τὴν τεχνοτροπία του, ἀκόμα καὶ ἔργα μὲ ἀρκετὰ ἀμφίβολες καταβολές.

Ἀπὸ τόση κακοτυχία στὴ συγκέντρωση στοιχείων δὲ θὰ γλιτώναμε ποτὲ ἂν ἕνας ἀρχειοθέτης τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βενετίας, ὁ ἀββὰς Γιάκοπο Μορέλλι, δὲν ξέθαβε καὶ δὲ δημοσίευε στὶς ἀρχὲς τοῦ περασμένου αἰώνα τὸ χειρόγραφο τοῦ Μαρκαντόνιο Μικιέλ. Ὁ Μικιέλ, Βενετὸς ἄρχοντας καὶ φιλότεχνος ἐξαιρετικῆς παιδείας, στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα, δηλαδὴ σὲ ἐποχὴ ποὺ ἦταν ἀκόμα ἄφθονες οἱ ἄμεσες μαρτυρίες γιὰ τὸν Τζιορτζιόνε, κάθισε κι ἔγραψε τὶς προσωπικές του ἐντυπώσεις ἀπὸ ἔργα τέχνης ποὺ εἶχε δεῖ στὸ Βένετο καὶ στὴ Λομβαρδία, καταγράφοντας λεπτομερειακά, γιὰ καλή μας τύχη, τοὺς κρυμμένους θησαυροὺς τῶν ἰδιωτικῶν συλλογῶν. Ἔτσι, ἀνάμεσα σὲ πληροφορίες γιὰ ἔργα τέχνης χαμένα τώρα, βρίσκουμε ἄλλα στοιχεῖα γιὰ πίνακες ποὺ ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς· ἡ ἀπόδοσή τους στὸν Τζιορτζιόνε θεμελιώνεται ἔτσι μὲ τὸν καλύτερο τρόπο καὶ ἐπικυρώνεται ἀπὸ τὴν ὁμοφωνία τῆς σύγχρονης κριτικῆς. Τέτοια ἔργα εἶναι: «Τὸ χωριουδάκι πάνω σὲ καμβὰ μὲ τὴ θύελλα, μὲ τὴν τσιγγάνα καὶ ἕνα στρατιώτη», ποὺ τὸ εἶδε ὁ Μικιὲλ τὸ 1530 στὸ ἀρχοντικὸ τοῦ Γκαμπριέλε Βεντραμὶν καὶ σήμερα βρίσκεται στὴν Ἀκαδημία τῆς Βενετίας *(ἡ Θύελλα)*. Ἐπίσης ὁ καμβὰς «μὲ τοὺς τρεῖς φιλοσόφους τοῦ χωριοῦ, τοὺς δυὸ ὄρθιους καὶ τὸν τρίτο καθιστὸ νὰ παρατηρῆ τὸ φῶς σὲ κεῖνο τὸ βράχο τὸ ζωγραφισμένο τόσο θαυμαστά...» ποὺ σημειώνεται στὴ συλλογὴ τοῦ Ταντέο Κονταρίνι τὸ 1525 καὶ σήμερα βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης τῆς Βιέννης *(οἱ Τρεῖς Φιλόσοφοι)*. Ἐπίσης στὸ σπίτι τοῦ Τζερόλαμο Μαρτσέλλο «ὁ πίνακας τῆς γυμνῆς Ἀφροδίτης ποὺ κοιμᾶται σ' ἕνα χωριὸ μὲ ἕναν Ἔρωτα» καὶ ποὺ ἀνήκει σήμερα στὴν Πινακοθήκη τῆς Δρέσδης *(Ἀφροδίτη* ἢ *Ἀφροδίτη ποὺ κοιμᾶται)*· τὸ κομμάτι μὲ τὸν Ἔρωτα ἔχει ἀποσπασθῆ ἀπὸ τὸν πίνακα τῆς Δρέσδης.

ΕΚΤΟΣ ἀπὸ αὐτὴ τὴν πηγή, τὴν ἀναμφισβήτητα ἀκριβῆ καὶ ἔγκυρη, μποροῦμε νὰ βασιστοῦμε μονάχα στὶς ἐπιγραφὲς τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα ποὺ βρέθηκαν πίσω ἀπὸ τὰ ἔργα του: μιὰ πίσω ἀπὸ τὴ γυναικεία προσωπογραφία τὴν ἐπονομαζόμενη *Λάουρα* στὸ Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης τῆς Βιέννης («Τὸ 1506 εἰς ἡμέρα πρώτη Ἰουνίου αὐτὸ ἔγινε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου Τζώρτζη ἀπὸ τὸ Καστὲλ φρ[άνκο] συναδέλφου τοῦ ζωγράφου Βιντσέντσο Καένα κατὰ παραγγελία τοῦ κὺρ Ἰάκωβου...»)· μιὰ δεύτερη πίσω ἀπὸ τὸ *Ἀνδρικὸ Πορτραῖτο* τοῦ Μουσείου τοῦ Σὰν Ντιέγκο στὴ Καλιφόρνια («15.8 ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Ζ[ωγράφου] Τζώρτζη ἀπὸ τὸ Καστελφρ[άνκο]»). Μὲ βάση τὸ παραπάνω ὑλικό, καθὼς καὶ τὰ ὑποβλητικὰ λείψανα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀποθήκης τῶν Γερμανῶν πού, ἐξακριβωμένα, ἔγιναν τὸ δεύτερο ἑξάμηνο τοῦ 1508, μπορεῖ κανεὶς ν' ἀποτολμήσῃ νὰ ὁλοκληρώσῃ ἕναν κατάλογο ποὺ νὰ καλύπτη ὅλη τὴν



2

1 - *Αὐτοπροσωπογραφία σὰν τὸ Δαυΐδ,* Χαρακτικὸ τοῦ Βέντσελ Χόλλαρ ἀπὸ ἔργο τοῦ Τζιορτζιόνε.

2 - Χαρακτικὸ τοῦ Α. Μ. Τζανέττι ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς Ἀποθήκης τῶν Γερμανῶν στὴ Βενετία.

3 - *Κεφάλι αὐτοκράτορα,* τοιχογραφία ἀπὸ τὸ ἀρχοντικὸ τῶν Πελλιτσάρι, Καστελφράνκο Βένετο.

4 - *Βοσκὸς καὶ ἄποψη τοῦ Καστελφράνκο,* Ρόττερνταμ, Μουσεῖο Μπόυμανς Βὰν Μπόυνινγκεν.

5 - Λεπτομέρεια ἀπὸ μονόχρωμη τοιχογραφία τοῦ ἀρχοντικοῦ τῶν Πελλιτσάρι, Καστελφράνκο Βένετο.

πορεία τοῦ καλλιτέχνη στὴν πρώτη δεκαετία τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα.

Ὁ Λόνγκι ἔχει πεῖ ὅτι ὁ Τζιορτζιόνε ἦταν ἕνας μεγάλος ἀλλὰ ἄτολμος ἀνανεωτὴς κι ὅτι μέσα σὲ παραδείγματα τρυφεροῦ προραφαηλικοῦ κλασικισμοῦ κατόρθωσε νὰ ἀπομονώση τὴ γλυκιὰ ἕνωση τῶν τόνων καὶ τῶν ἀποχρώσεων ποὺ συνοδεύουν συνεχῶς καὶ ἐνσυνείδητα τὸ ἔργο του καὶ ἀπ' ὅπου ἀντλεῖ μὲ θεῖο τρόπο τὴ μελωδία τῆς πιὸ κρυφῆς ὑπαρξιακῆς πραγματικότητας, μὲ τὴ χάρη μιᾶς κίνησης, μὲ τὴ στάση, μὲ τὴ διάθεση. Καὶ περισσότερο παρὰ ὁ Περουτζίνο στὴν Ὀμβρικὴ θὰ τὸν μαγέψουν ὁ Φράντσια καὶ ὁ Κόστα στὴν Αἰμιλία, τρυφερὰ λυρικοί, μ' ἐκείνη τὴν ἐλαφριά τους κίνηση πού, ἐνῶ ἡ ἀνακάλυψή της ξεπερνᾶ τὴν τελετουργικὴ προοπτικὴ τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, εἶναι πολλὲς φορὲς καὶ ἀρχαϊκή!

ΙΣΩΣ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ *Ἰουδὶθ* τοῦ Λένινγκραντ, ποὺ μαζὶ μὲ τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Καστελφράνκο* εἶναι ἡ πιὸ εὔγλωττη ἀπόδειξη τῶν παραπάνω ἐπιρροῶν, καμπυλώνεται ρυθμικὰ καὶ ἀνελίσσεται ὑπέροχα σὰ μιὰ ἀττικὴ Ἀφροδίτη, μὲ πέπλα καὶ πτυχώσεις ποὺ οἱ καταβολές τους ξεπερνᾶνε τὶς Ἄλπεις καὶ προσθέτουν μιὰ ἀτμόσφαιρα πάλλουσα καὶ ἀόριστη ποὺ θυμίζει Ντύρερ.

Ἀλλὰ πρὶν νὰ πειραματιστῆ ὁ Τζιορτζιόνε δειλὰ - δειλὰ μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τῆς ὑπόλοιπης Ἰταλίας, πέρ' ἀπὸ τὴ Βενετία, πρέπει νὰ πέρασε πολὺς καιρός, ἀφοῦ ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Καστελφράνκο* ἐμφανίζεται μονάχα τὸ 1504 (τὴ χρονιὰ τοῦ θανάτου τοῦ Ματτέο Κοστάντσο· πιθανότατα ὁ πατέρας του τὴν ἀφιέρωσε στὴ μνήμη του). Μαζὶ μὲ τὴν *Ἰουδίθ,* ποὺ πρέπει νὰ εἶναι τῆς ἴδιας ἐποχῆς, τοποθετεῖται καὶ ἡ ὑπέροχη *Παναγία μὲ τὸ Βρέφος,* ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἰδιωτικὴ συλλογὴ καὶ τοῦ τὴν ἀπέδωσε πρόσφατα ὁ Τεστόρι. Ὑπάρχει δηλαδὴ μιὰ πρώτη περίοδος τοῦ ζωγράφου ποὺ συμπίπτει μὲ τὸ τέλος τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα καὶ χρειάζεται μεγαλύτερη διερεύνηση. Στὸ μεταξύ, ἀνάμεσα στὰ ἔργα ποὺ διαθέτουμε, ὑπάρχει ἡ θαυμάσια ζωφόρος τοῦ σπιτιοῦ τῶν Πελλιτσάρι στὸ Καστελφράνκο, ποὺ ὑποβάλλει μιὰ ἀναδρομικὴ μελέτη ὁρισμένων προοπτικῶν ἀντιλήψεων, παρμένων ἀπὸ ὥριμα ἔργα τοῦ Καρπάτσιο, ἀλλὰ μὲ μιὰ μυστικοπαθῆ ἀπόσταση μεστὴ ἀπὸ νοήματα ποὺ ἐξωθοῦν σὲ παραλληλισμοὺς μὲ τὸ Λομβαρδὸ Μπραμαντίνο. Ἀλλὰ ἂν ἡ ζωφόρος τῶν Πελλιτσάρι ἦταν μόνο ἕνα ἐπεισόδιο ἔξω ἀπὸ τὴν κανονική του πορεία, ἡ πνευματικότητα καὶ ἡ εὐαισθησία τοῦ Τζιορτζιόνε ὅταν μελετοῦσε τὰ πιὸ ἀξιόλογα πρότυπα τῆς καλλιτεχνικῆς πρωτεύουσας ὅπου διαμορφώθηκε πρέπει νὰ ἦταν καθημερινὸ φαινόμενο. Καὶ πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα ποὺ ἔβγαιναν τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τοῦ Μπελλίνι καὶ τοῦ Καρπάτσιο. Ἀπὸ ἐκεῖ προέρχεται τὸ χρῶμα, ἁπλωμένο μέσα σὲ πλατιὲς ζῶνες, σὰ λίμνες ἀπὸ σμάλτο, ποὺ βυθίζονται σὲ μιὰ σταθερὴ ἠρεμία, σὲ μιὰ ἀκίνητη πνοὴ προσεκτικῶν ἀποστάσεων. Ὁ νεαρότατος ζωγράφος πειραματίζεται σὲ βάθος μὲ τὴν ἄφθαρτη μαγεία αὐτῶν τῶν τοπίων: γι' αὐτὸ καὶ πιστεύω ἀκράδαντα ὅτι ἡ θαυμάσια μορφὴ τῆς *Μαγδαληνῆς,* ἀπὸ μιὰ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τοῦ Μιλάνου, ποὺ ἐμφανίστηκε στὴν ἔκθεση Τζιορτζιόνε τοῦ 1955, εἶναι ὁπωσδήποτε ἔργο δικό του. Ἐδῶ ἡ ἀποτύπωση τῆς μορφῆς καὶ ὡς ἕνα σημεῖο καὶ ὁ προβληματισμὸς τῶν λεπτομερειῶν εἶναι φανερὰ ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸν Καρπάτσιο. Πάντως βρίσκουμε ἤδη μιὰ κάποια ὀπτικὴ ἔμφαση ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὶς ἤρεμες φωτεινὲς ἐπιφάνειες μὲ τὸν ἀργὸ ρυθμὸ ποὺ εἶχαν τὰ νεανικὰ ἔργα τοῦ Ραφαήλ. Ἡ ὀπτικὴ αὐτὴ ἔμφαση προέρχεται ἀπὸ μιὰ καινούρια ἀντίληψη, ὀξύτατη καὶ παράξενα ἐρευνητική, ἀλλὰ συγκροτημένη πάντα ἀπὸ τὸ νῆμα λυρικῶν καὶ εἰδυλλιακῶν τόνων. Τὸ τοπίο, ποὺ ἑλκύει κατεξοχὴν τὸ ζωγράφο μας σὰν αὐλαία γιὰ καινούρια θεάματα καὶ ὀπτικὰ διαλείμματα, εἶναι τὸ φιλόξενο φόντο του ποὺ προσφέρεται γιὰ μιὰ ἀποκάλυψη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῶν μύθων γιὰ τὴ φύση, ποὺ εἶναι ἄξιοι νὰ τοὺς πιστέψη κανεὶς μὲ παγανιστικὴ κατάνυξη. Γι' αὐτὸ πιστεύω ὅτι ἀνήκει σ' ἐκείνη τὴν πρώτη ἐποχὴ ὁ συχνὰ παραγνωρισμένος μικρὸς πίνακας μὲ τὴν *Ἐποχὴ τοῦ Χρυσοῦ,* τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου, ὄχι μόνο γιὰ τὸ ἴδιο τὸ θέμα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀνιχνευτικὴ πρόθεση τοῦ ματιοῦ ποὺ ἀκούραστο ἐρευνᾶ τὴ μυστηριακὴ δροσιὰ τῆς σκιᾶς ποὺ μοιράζεται στὰ ἐπίπεδα μ' ἕνα ἀρχαϊκὸ προοπτικὸ μέτρο. Πρόκειται γιὰ ἕνα ἔργο ποὺ κανεὶς ποτὲ δὲν ἀρνήθηκε τὴν ἐξαιρετική του ποιότητα καὶ ποὺ μόνο ἔτσι μποροῦν νὰ λυθοῦν τὰ προβλήματα τῆς δύσκολης «γραφῆς» του. Κι ἂν ἡ πέτρα στ' ἀριστερὰ τοῦ πίνακα προαναγγέλλη «τὸ βράχο τὸ ζωγραφισμένο τόσο θαυμαστά...» τῶν *Τριῶν Φιλοσόφων,* ποὺ θὰ ἔρθουν πολὺ ἀργότερα,



3

ἀπὸ δῶ ὡς τὸ τοπίο τῆς *Κρίσης τοῦ Σολομώντα* τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι χρειάζεται μόνο ἕνα πολὺ μικρό, σχεδὸν ἀνεπαίσθητο βῆμα. Ὅπως πάντα, μὲ μεταβάσεις σχεδὸν ἀδιόρατες, ἀλλὰ πολὺ σημαντικὲς γιὰ ὁλόκληρη τὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς, ἀκολουθοῦν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο οἱ πίνακες τοῦ ζωγράφου, λιγοστοὶ σὲ ἀριθμό, ἀλλὰ ὅλοι ἀποτελέσματα μιᾶς μακριᾶς ἐσωτερικῆς πορείας.

Ἀκόμα πιὸ μακριά, μὲ τὴ συμβολὴ τῶν ἴδιων τῶν μορφῶν, μᾶς ὁδηγεῖ ὁ ἄλλος φλωρεντινὸς πίνακας, ἡ *Δοκιμασία τοῦ Μωυσῆ*, ὅπου ἕνας ἐλαφρὸς ἀέρας καθαρίζει τοὺς ἀγροὺς ἀπὸ τὰ τελευταῖα σκληρὰ στοιχεῖα τῆς ὀπτικῆς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα· μιὰ καθαρὴ γεύση ἀλήθειας, μιὰ σκιὰ ποὺ παρακολουθεῖ, ποὺ περιπλανιέται, ποὺ αἰωρεῖται, χαρακτηρίζουν τὸ ἔργο. Πάντα σ' αὐτὴ τὴν πρώτη ἐποχή, ποὺ ξεκινᾶ ἀπὸ τὶς πιὸ εὔληπτες ἰδέες τοῦ Καρπάτσιο κι ἀπὸ τὶς πιὸ βαθιὲς τοῦ Μπελλίνι, πρέπει ν' ἀνήκῃ ὁ *Χριστὸς ποὺ φέρει τὸ Σταυρό*, τοῦ Μουσείου Γκάρντνερ τῆς Βοστώνης (γι' αὐτὸ τὸ ἔργο πιὸ εὔγλωττη ἀπὸ κάθε κριτικὴ εἶναι ἡ παραβολὴ μὲ τὸ πρότυπο τοῦ Μπελλίνι τῆς Ἀκαδημίας Κονκόρντι τοῦ Ροβίγκο) καὶ ἡ *Προσκύνηση τῶν Μάγων* τοῦ Λονδίνου. Τὸ τελευταῖο εἶναι χωρισμένο σὲ ἐπίπεδα, σὰν πρεντέλα πολύπτυχου ζωγραφισμένη μισὸν αἰώνα πρωτύτερα, ἀλλὰ τὸ χρῶμα του ἔχει λάμψεις πολύτιμης πέτρας ποὺ ἡ φόρμα τὶς διαθλᾶ μακροσκοπικὰ σὲ κύρια ἐπίπεδα ἀσύγκριτου ἀντανακλαστικοῦ φωτισμοῦ. Καὶ λίγο ἀργότερα, στὸ κλείσιμο αὐτῆς τῆς πρώτης περιόδου, ἀσφαλῶς σὲ στιγμὴ πιὸ προχωρημένη ἀπὸ ἐκείνη τῶν φωτεινῶν διαβαθμίσεων τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ τοῦ Καστελφράνκο,* πρέπει νὰ τοποθετήσουμε κατὰ τὴ γνώμη μου τὴ *Διπλὴ Προσωπογραφία* τοῦ Παλάτσο Βενέτσια τῆς Ρώμης, μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ παράφορες αὐτοβιογραφικὲς ἐξομολογήσεις στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς.

ΑΝΤΙΦΑΣΚΟΝΤΑΣ μὲ ὅ,τι συνήθως παραδεχόμαστε, θὰ ἔπρεπε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι μόνο ἀντιμετωπίζοντας τὸν κόσμο σὰ φωτεινὸ θέαμα, ποὺ μέσα του προβάλλονται τὰ σώματα σὰν ὕλη πολύχρωμη καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα πότε τὰ ἀναδεικνύει καὶ πότε τὰ κρύβει ἀνάλογα μὲ τὴ σημασία τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου, μπόρεσε ὁ Τζιορτζιόνε νὰ ζωγραφίσῃ ἔργα σὰν τὴ *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* (ποὺ ἀνῆκε παλιότερα στὴ συλλογὴ Μπένσον καὶ σήμερα ἀνήκει στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Οὐάσιγκτον) ἢ σὰν τὴν *Προσκύνηση τῶν Ποιμένων* (σήμερα στὴν ἴδια Πινακοθήκη). Γιατὶ σ' αὐτὰ τὰ ἔργα οἱ πολλαπλὲς καλλιτεχνικὲς ἐπιδράσεις ποὺ ἀναγνωρίζουμε στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Καστελφράνκο* χωνεύονται σὲ μιὰ ἑνιαία καὶ συνεπῆ τεχνοτροπικὴ ἐξέλιξη. Ἀλλὰ ἂν αὐτὴ ἡ ἐξέλιξη μπορῇ νὰ ἑρμηνευτῇ μὲ μιὰ ἐναλλαγὴ ἐμπειριῶν, ποὺ ὁ ζωγράφος ἀνάλογα τὶς ἐγκατέλειπε ἢ τὶς ξαναχρησιμοποιοῦσε, δὲν ὑπάρχει συνάμα ἀμφιβολία ὅτι ἡ πνευματικὴ διαδικασία ποὺ διαμόρφωσε αὐτὰ τὰ δυὸ ἔργα (τὴ *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* καὶ τὴν *Προσκύνηση τῶν Ποιμένων*) ἐπηρέασε τὶς κατοπινὲς ἐξελίξεις τῆς τοπικῆς σχολῆς πολὺ πιὸ ἀποφασιστικὰ ἀπὸ τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Καστελφράνκο* ἢ ἀπὸ τὴν *Ἰουδίθ*. Ἀλλὰ κι ὁ ἴδιος ὁ Τζιορτζιόνε τόσο ἀπὸ τὴ *Γέννηση* Μπένσον ὅσο κι ἀπὸ τὴν *Ἱερὴ Συνομιλία* τῆς Ἀκαδημίας ἀντλεῖ ὑλικὸ γιὰ πιὸ προχωρημένα μηνύματα, ποὺ θὰ κορυφωθοῦν στὴν *Παναγία* τοῦ Ἀσμολιανοῦ Μουσείου τῆς Ὀξφόρδης καὶ στὸ *Τοπίο μὲ τὸν Ἅη Γιώργη ποὺ σκοτώνει τὸ δράκοντα*, τελευταῖο ἀπόκτημα τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου. Πάντως τὸ νὰ προσδιορίσουμε διαδοχικά, χρόνο μὲ τὸ χρόνο, ὅλα τὰ ἔργα ποὺ ἀναφέρθηκαν ὡς ἐδῶ, θὰ ξεπερνοῦσε τὶς δυνατότητες ποὺ μᾶς δίνει τὸ ὑλικὸ ποὺ διαθέτουμε, θὰ ἦταν ἐπιπόλαιο κι αὐθαίρετο. Καὶ θὰ χρειαζόταν νὰ βασιστοῦμε σὲ μικροδιαφορὲς μιᾶς τεχνοτροπίας ποὺ τὰ ποιητικά της στοιχεῖα διατηροῦνται οὐσιαστικὰ ἀναλλοίωτα καὶ ἀμετάβλητα, τουλάχιστον ὡς ἐκεῖνο τὸ θαυμάσιο πυκνὸ παιχνίδι τῆς ἀτμοσφαιρικῆς προοπτικῆς, τὴν ἀληθινὴ «μετεωρολογικὴ ὀμορφιὰ» τῆς *Θύελλας*. Ἐδῶ ἡ κρυστάλλινη διείσδυση τοῦ φωτὸς στοὺς πιὸ λεπτοὺς ἱστοὺς τῆς ὅρασης, ἡ πολύτιμη ὕλη ποὺ σταλάζοντας δίνει ὑπόσταση «στὸ ρόδισμα, στὸ μίκρεμα καὶ στὸ μεγάλωμα τῆς κηλίδας» (ὅπως θὰ πῇ ὁ Μποσκίνι τὸ 1674), ὁ θρίαμβος μιᾶς ζωγραφικῆς «ἀξιῶν» ποὺ ἐξερευνήθηκαν ἐμφαντικὰ καὶ ἐκφράστηκαν ὑπέροχα, ἀναγγέλλουν τὴν ἀπαρχὴ μιᾶς νέας ἐποχῆς στὴ «φυσιοκρατικὴ Ζωγραφική» («naturalizzata Pittura», πάλι κατὰ τὸν Μποσκίνι). Ἡ νέα αὐτὴ ἐποχὴ φτάνει ὡς τὸν Καραβάτζιο κι ὡς τὸν Βερμέερ. Οὔτε ἔχουμε λόγους ν' ἀμφιβάλλουμε γιὰ τὴ χρονολογία 1506, γραμμένη στὴν πίσω ὄψη τῆς *Λάουρας* τῆς Βιέννης, γιὰ νὰ μὴν ποῦμε ὅτι ἀκριβῶς ἐκείνη τὴ χρονιὰ ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Τζιορτζιόνε στρέφεται σὲ ἰδέες πιὸ μοντέρνες.



4

Γιατί ἀκριβῶς ἡ *Λάουρα* λάμπει γαλήνια καὶ πολύτιμη σὰ μιὰ *Λίζα* τοῦ Βορρᾶ, καὶ εἶναι κι οἱ δυὸ πιὸ πολὺ βυθισμένες στὰ σκιερὰ ἐσωτερικὰ μιᾶς μελλοντικῆς ζωγραφικῆς παρὰ πλαισιωμένες ἀπὸ τοὺς συμβατικοὺς φωτεινοὺς κύκλους τοῦ πολιτισμοῦ τῆς Ἀναγέννησης.

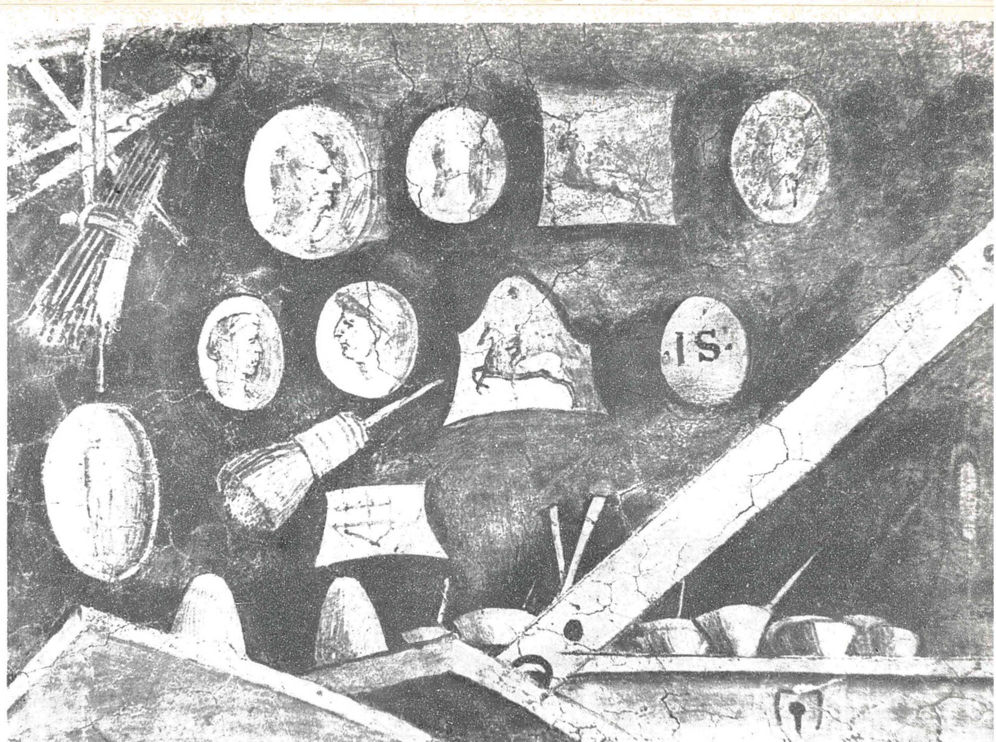
Τὸ γεγονὸς ὅτι ἕνα μεγάλο μέρος τῶν νοημάτων ποὺ περιέχουν αὐτὰ καὶ τὰ ἑπόμενα ἔργα τοῦ Τζιορτζιόνε δὲν εἶχε προεκτάσεις στὴν τοπικὴ σχολὴ δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξαφνιάζη. Ἀντίθετα, θὰ ὑπενθυμίσουμε ὅτι οἱ ἰδέες του θὰ ἀναβιώσουν περισσότερο στὶς πιὸ ζωηρὲς καὶ παθητικὲς δημιουργίες τοῦ ἐξόριστου Λορέντσο Λόττο ἢ στὸ λομβαρδικὸ «τζιορτζιονισμὸ» τοῦ Τζιὰν Τζιρόλαμο Σαβόλντο, παρὰ στὴν ἐπίσημη βενετσιάνικη τέχνη. Ἔχοντας πάντα στὸ νοῦ μας τὴν ἐπιγραφὴ μὲ τὴ χρονολογία 1508, μποροῦμε νὰ ἐκτιμήσουμε τὴ βαθιὰ νατουραλιστικὴ προδιάθεση τῆς *Προσωπογραφίας* Πέρρις, τώρα στὸ Σὰν Ντιέγκο, καὶ νὰ ἀντιληφθοῦμε πόσο ἀσύγκριτα πρωτοποριακὴ ἦταν ἡ διαυγὴς καὶ ἀκραία περίοδος τῆς ἔρευνας τοῦ ζωγράφου· κι ἀκόμα πόση ἀλήθεια ἔχει ὁ ἀμυδρὸς φωτισμὸς ποὺ ζυμώνεται μὲ τὴν ὕλη, μὲ τὸ καθαρὸ χρῶμα, τόσο ποὺ καὶ σήμερα, μετὰ ἀπὸ τέσσερεις αἰῶνες, νὰ μὴ χάνη τὴν ὀξύτητά της ἡ παρατήρηση τοῦ Λοντοβίκο Ντόλτσε: «καὶ δὲ διακρίνονται σκιές»!

ΦΩΣ ἐξίσου σκιερό, σκιὲς ἐξίσου εὐαίσθητες, γεμάτες πνοή, ἕνα πυροτέχνημα χρωμάτων ἄπιαστο καὶ ἁγνὸ θριαμβεύει στοὺς *Τρεῖς Φιλοσόφους*. Μιὰ «φανταστικὴ σκηνή», ὅπως φάνηκε στοὺς συγχρόνους του, θαυμαστὴ καὶ ἐπιβλητική, χάρη στὸ περίφημο μεταφυσικὸ κομμάτι στ' ἀριστερὰ τοῦ «τοπίου», ποὺ μέσα στὴν ἀμφίβολη σημασία τοῦ θέματος ὁδηγεῖ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο πρόσθετο σύμβολο ἢ καβαλιστικὸ σημεῖο στὴ μαγική, δυναμικὴ ἀβεβαιότητα τοῦ ἐπεισοδίου. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς ἀποκλείει μιὰ ἐξήγηση τοῦ θέματος, ποὺ φυσικὰ μπορεῖ νὰ τὸ πρότεινε ὁ ἴδιος ὁ ἐργοδότης καὶ ποὺ γιὰ πολὺν καιρὸ ἔγινε προσπάθεια νὰ ἑρμηνευτῆ, πολὺ περισσότερο μάλιστα ἂν σκεφτοῦμε ὅτι, ὅπως στὴ *Θύελλα*, ἔτσι κι ἐδῶ ὁ Τζιορτζιόνε ἀξιοποιεῖ τὸ δικαίωμα νὰ ἐκφραστῆ χωρὶς συγκεκριμένο θέμα, νὰ χρησιμοποιήση τὰ ἀνεξάντλητα περιθώρια μιᾶς ζωγραφικῆς ἀφιερωμένης μονάχα στὴν ποιητικὴ ἔκφραση τῆς πραγματικότητας.

Ο ΒΑΖΑΡΙ ἑρμηνεύει θαυμάσια αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς ἰδιότητες ὅταν μᾶς πληροφορῆ ὅτι τὶς τοιχογραφίες τῆς Ἀποθήκης τῶν Γερμανῶν ὁ καλλιτέχνης τὶς ζωγράφισε, μὲ ἀπόφαση «τῶν ἁρμοδίων» ποὺ τοῦ ἀνέθεσαν τὸ ἔργο, «σύμφωνα μὲ τὴ φαντασία του, μόνο μὲ τὸν ὅρο νὰ δείξη τὶς ἱκανότητές του καὶ νὰ κάνη ἕνα θαυμάσιο ἔργο, γιατὶ ἡ θέση αὐτὴ ἦταν ἡ καλύτερη καὶ ἡ πιὸ περίοπτη μέσα στὴν πόλη. Γι αὐτὸ καὶ ὁ Τζιορτζιόνε ῥίχτηκε στὴ δουλειὰ καὶ δὲ σκέφτηκε παρὰ νὰ κάνη μορφὲς κατὰ τὴ φαντασία του, γιὰ ν' ἀναδείξη τὴν τέχνη του. Καὶ πραγματικὰ δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἱστορία [σ' αὐτὲς τὶς τοιχογραφίες], οὔτε ἔχουν τάξη, οὔτε δείχνουν τὰ ἔργα κανενὸς γνωστοῦ προσώπου, ἀρχαίου ἢ σύγχρονου, κι ἐγὼ γιὰ λογαριασμό μου δὲν τὶς κατάλαβα ποτέ, οὔτε ρωτώντας βρῆκα κανέναν ποὺ νὰ τὶς κατάλαβε...»

Οἱ προσωπογραφίες αὐτῶν τῶν χρόνων (ἐκτὸς ἀπὸ τῆς Βιέννης καὶ τοῦ Σὰν Ντιέγκο, ποὺ ἤδη τὶς ἀναφέραμε, ἡ πιὸ γνωστὴ εἶναι ἡ ἐπονομαζόμενη *Γκατταμελάττα* τῆς Οὐφφίτσι καὶ τοῦ *Ἀγνώστου* τοῦ Βερολίνου, παλιότερη ἴσως ἀπὸ τὴ *Λάουρα*, καθὼς καὶ ἡ ἄλλη τοῦ *Βιττόρε Καππέλλο* στὴ Βουδαπέστη) ἀποδείχνουν κι αὐτὲς μιὰ ἀνεξαρτησία προσανατολισμοῦ τοῦ ζωγράφου ποὺ ἀσφαλῶς εἶχε τὴν ἀξίωση νὰ τὴν ἐπιβάλλη ἀκόμα καὶ στὶς ἰδιωτικὲς συλλογὲς γιὰ τὶς ὁποῖες τὰ ἔργα προορίζονταν. Ὁπωσδήποτε αὐτὲς οἱ προσωπογραφίες δὲν εἶναι ἐπίσημες, δὲν ἔχουν ταξικὸ ἢ τελετουργικὸ χαρακτήρα· δὲν ἔχουν τίποτα ποὺ νὰ ἀναδεικνύη τοὺς κοινωνικοὺς τίτλους τῶν προσώπων, οὔτε κάν, θὰ ἔλεγα, στὴν περίπτωση τῆς κλειστῆς καὶ καθόλου ἀγωνιστικῆς μελαγχολίας τοῦ Φλωρεντινοῦ πολεμιστῆ· μονάχα σιωπηλὴ ἠρεμία, μετρημένο πάθος, συγκροτημένη μοναξιά· καὶ πάντοτε τὴ βαθιὰ θλίψη κάποιου ἀνοιχτοῦ διαλόγου μὲ κάποιον ἀόρατο, οἰκεῖο θεατή, ὅπως στὴ θαυμάσια *Διπλὴ Προσωπογραφία* τοῦ Παλάτσο Βενέτσια.

Τὸ ἴδιο θὰ μποροῦσε νὰ εἰπωθῆ γιὰ τὴ *Γριὰ* τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βενετίας: κάτω ἀπὸ τὸ ἀλληγορικὸ πέπλο ποὺ ἦρθε «μὲ τὸν καιρὸ» καὶ ρίχνει ἐπάνω της τοὺς ἴσκιους του, παραμένει πάντοτε ἕνα «πορτραῖτο», μιὰ σιγανὴ φωτιὰ ἀπὸ ζωγραφικοὺς θησαυροὺς (ποὺ θὰ ὁδηγοῦσαν τὸν Λόττο στὶς καλύτερες δημιουργίες του), κάτω ἀπὸ τὴ ζαρωμένη ἐπιδερμίδα, ἀπὸ τὸ μνημειακὸ κεφάλι. Μιὰ ἀντίθετη ποιητικὴ ἰδιοσυγκρασία ὡρίμαζε ἤδη τότε στὸ νεαρότατο Τισιανό, ποὺ ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν ἀντίθεση αὐτὴ δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ ἀντλῆ ἐρεθίσματα. Τὸ ἀθάνατο γέλιο τῶν ὡραίων μύθων, ἡ γλυκιὰ περηφάνεια τῆς χωρὶς μνήμη ὀμορφιᾶς, τόσο στὰ «πορτραῖτα» ὅσο καὶ στὶς «ἱστορίες», ἡ μαγικὴ ἀκρίβεια τῶν μορφολογικῶν στοιχείων, ποὺ εἶναι ραμμένα μὲ τὸ ἀρχαϊκὸ νῆμα τῆς προοπτικῆς ἀλλὰ κομμένα μέσα στὴν ἡλιακὴ οὐσία τοῦ καινούριου χρώματος, νὰ τὰ ἀλάθητα σημάδια τοῦ πνεύματος τοῦ Τισιανοῦ, τοῦ πολὺ πιὸ μακρινοῦ ἀπ' ὅ,τι συνήθως πιστεύεται ἀπὸ τὸ νατουραλισμὸ τοῦ Τζιορτζιόνε, ἀπὸ τὴ λυρική του καθημερινότητα. Ἂν διατηροῦνταν ἀκόμα οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀποθήκης, μὲ τὴ διαφοροποιημένη ἔκφραση τῶν δυὸ προσωπικοτήτων, θὰ περιοριζόταν ἡ συζήτηση γύρω ἀπὸ ἀβέβαιες καὶ λαθεμένες γνῶμες, ὅπως ἡ ἄποψη ποὺ καταλήγει ν' ἀγνοήση κάθε διάκριση ἀνάμεσα στοὺς δυὸ μεγάλους καλλιτέχνες, ἀποδίδοντας στὸν Τζιορτζιόνε, ἐξ ὁλοκλήρου ἢ μερικά, τὴν *Ἀγροτικὴ Συναυλία* τοῦ Λούβρου, τὸ δειλὸ καὶ προγραμματικὸ «ποιηματάκι» μὲ τὸ ὁποῖο ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του ὁ Τισιανός. Ἀπ' αὐτὸ τὸ ἔργο ὡς τὸ βύθισμα τοῦ



5

Τζιορτζιόνε στὸν παλλόμενο κάλυκα τῆς φυσικῆς πραγματικότητας, ποὺ εἶναι τὸ μυστικὸ τῆς τεχνοτροπίας του στὴ δεύτερη καὶ στὴν τελευταία του περίοδο, ὑπάρχει ἡ ἴδια ἀπόσταση ποὺ χωρίζει, στὸν τομέα τῆς προσωπογραφίας, τὴ λεγόμενη *Σλαύα (Schiavona)* ἢ τὴν *Προσωπογραφία Νέας* τὴ λεγόμενη *Violante* τοῦ Τισιανοῦ (πλάσματα ποὺ δὲν ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὸ χρόνο, ὄμορφα σὰν τὸ πιὸ ὡραῖο δαμασκηνὸ ὕφασμα κάτω ἀπὸ τὸ φῶς, ἀλλὰ μέσα σ' ἕνα φωτισμὸ δωματίου) ἀπὸ τὴ μυστηριώδη συμφωνία ἀνάμεσα στὴν ἀνθρώπινη ἀλήθεια καὶ στὴ φύση, ἀνάμεσα στὰ συναισθήματα καὶ στὶς συνθῆκες τόπου καὶ χρόνου, ποὺ ἀποδεσμεύονται καὶ ἀναδύονται ἀπὸ τὰ βάθη κάθε προσωπογραφικῆς πρόθεσης τοῦ Τζιορτζιόνε.

ΠΙΣΤΕΥΟΥΜΕ ἀκόμα ὅτι ἡ συζήτηση γύρω ἀπὸ τὸν Τζιορτζιόνε «ὁλόκληρον» δὲν μπορεῖ νὰ κλείση, ἂν δὲν ἐξεταστοῦν τὰ ἔργα ποὺ μερικοὶ εἶχαν τὴν ὀξυδέρκεια ν' ἀποδώσουν στὴν τελευταία περίοδο τῆς σύντομης σταδιοδρομίας τοῦ καλλιτέχνη, μετὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς Ἀποθήκης ποὺ εἶχαν τελειώσει τὸ φθινόπωρο τοῦ 1508. Δὲ θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ βασίσουμε αὐθαίρετες κρίσεις στὴν ἐντελῶς κατεστραμμένη μορφὴ τῆς *Γυμνῆς* ποὺ ἀποσπάστηκε ἀπὸ τὸν τοῖχο τῆς Ἀποθήκης τῶν Γερμανῶν ἐμπόρων. Τουλάχιστον ὅμως μᾶς δίνει στοιχεῖα γιὰ νὰ μὴ χρονολογήσουμε πολὺ ἀργὰ τὴ *Γυμνὴ* τῆς Δρέσδης, ἐξίσου φυσικὴ ὡς πρὸς τὴ ζωντάνια τῶν συνθετικῶν στοιχείων, ἀλλὰ ἴσως πιὸ κλασικὴ σὲ φόρμα.

Τὰ δυὸ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Τζιορτζιόνε περιβάλλονται, καὶ δικαιολογημένα, ἀπὸ τὸ μυστήριο μιᾶς δημιουργικῆς δράσης, ποὺ κατόρθωσε νὰ αἰφνιδιάση καὶ τοὺς σύγχρονούς του καὶ τοὺς νεώτερους σχολιαστές, ὥστε νὰ δικαιολογῆ τοὺς ὑπερβολικοὺς χαρακτηρισμοὺς τοῦ Βαζάρι καὶ τοῦ Μποσκίνι. Ἂς ἐξετάσουμε τί μποροῦν νὰ σημαίνουν ἑρμηνευτικὲς ἀπόπειρες σὰν αὐτὲς τοῦ Βαζάρι: «Καὶ φαίνεται σὲ ὅλα ὅσα ἐκεῖνος ἔκανε [στὴν Ἀποθήκη] ὅτι ἀντλοῦσε ἀπὸ τὴν οὐσία τῶν ζωντανῶν πραγμάτων κι ὄχι ἀπὸ μίμηση καμιᾶς τεχνοτροπίας». Κι ἀκόμα: «Τοῦ ἔδωσε ἡ φύση τόσο ἐκλεκτὸ πνεῦμα, ὥστε ὅταν ζωγράφιζε μὲ χρῶμα, λάδι ἢ νωπογραφία, ἄλλα πράγματα τὰ ἔκανε ζωηρὰ κι ἄλλα μαλακὰ κι ἑνιαῖα, καὶ τόσο βυθισμένα μέσα στὰ σκοῦρα χρώματα, ὥστε αὐτὸ ἔγινε αἰτία νὰ ὁμολογήσουν πολλοὶ ἀπὸ κείνους ποὺ διέπρεπαν τότε ὅτι αὐτὸς γεννήθηκε γιὰ νὰ βάλη τὸ πνεῦμα μέσα στὶς μορφές, καὶ γιὰ νὰ ἀποδώση τὴ φρεσκάδα τῆς ζωντανῆς σάρκας περισσότερο παρὰ ὁποιοσδήποτε ἄλλος ζωγράφιζε, ὄχι μόνο στὴ Βενετία ἀλλὰ παντοῦ». Κι ὁ Μποσκίνι: «Στὸ χρῶμα βρῆκε ἔπειτα ἐκεῖνο τὸ τόσο ἁπαλὸ μίγμα ποὺ πρωτύτερα δὲν ὑπῆρχε. Καὶ πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι ἐκεῖνες οἱ πινελιές του εἶναι ἀληθινὴ σάρκα μὲ αἷμα μέσα της· καὶ μὲ τόσο πυκνὸ ὑλικὸ καὶ τόσο ἄνετα δουλεμένο ποὺ δὲν μπορεῖς πιὰ νὰ τὴν πῆς ζωγραφική, ἀλλὰ φυσικὴ ἀλήθεια... (ὥστε ἀκόμα κι ἡ φύση ὠχριᾶ)». Ὅλα αὐτὰ δὲν ἔχουν νόημα ἂν δὲν παραδεχτοῦμε ὅτι ὑπῆρχε ἕνα σημαντικὸ καὶ ἑνιαῖο σύνολο ἔργων καθαρὰ ζωγραφικῶν, χωρὶς σχέδιο, «κι ὄχι ἀπὸ μίμηση καμιᾶς τεχνοτροπίας», ποὺ οἱ παλιοὶ εἰδήμονες τὸ γνώριζαν καὶ ποὺ σ' αὐτὸ καὶ στὶς καλύτερες δημιουργίες του βασίστηκε ἡ γενικὴ γνώμη γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Συχνὰ τονίστηκε ὅτι πολὺ σημαντικὰ φαινόμενα τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς στὴ δεύτερη δεκαετία τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα, ἐπιτεύγματα τοῦ Ρομανίνο, τοῦ Γκαρόφαλο, ἢ τοῦ Ντόσσο, βασίζονται σὲ πηγὲς ἔμπνευσης ποὺ ξεπερνοῦν τὴν ἐπιρροὴ τοῦ Τισιανοῦ, εἰσάγοντας στοιχεῖα ἀπεριόριστης εἰλικρίνειας καὶ χρωματικοῦ οἴστρου, ποὺ ἔχουν φανερὰ τὴ σφραγίδα τοῦ Τζιορτζιόνε. Ἀλλὰ τίνος ἀπὸ τοὺς Τζιορτζιόνε ποὺ γνωρίζουμε; Στὴν ἀνεπανάληπτη ἔκθεση τοῦ 1955 παρουσιάστηκε ἀνάμεσα σὲ ἄλλους ἕνας πίνακας μιᾶς ἰδιωτικῆς συλλογῆς τοῦ Μιλάνου μὲ τὸ *Χλευασμὸ τοῦ Σαμψών* (;)· γιὰ τὸ ἂν αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι τοῦ Τζιορτζιόνε δὲν ἔχουμε ὡς σήμερα ἄλλες γνῶμες ἐκτὸς ἀπὸ τοῦ Λόνγκι, ποὺ εἶναι ὡστόσο ἡ ἐγκυρότερη. Ὅταν, ὅπως εὐχόμαστε, ὀργανωθῆ μιὰ ἔκθεση ἔργων τῶν ὀπαδῶν τοῦ Τζιορτζιόνε στὴ Φερράρα, αὐτὸς ὁ πίνακας, ἂν ἐπιβεβαιωθῆ ἡ ἀπόδοσή του στὸν Τζιορτζιόνε, θὰ εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀπαραίτητη εἰσαγωγὴ στὴν ἔκθεση.

Ἀπὸ τὴν ἴδια ἔκθεση τοῦ 1955 δὲν ἔλειπαν καὶ οἱ δυὸ *Μουσικοὶ* τῆς Πινακοθήκης Μποργκέζε, ποὺ ἡ Πάολα ντέλλα Πέργκολα θαρραλέα ἐπέβαλε στοὺς εἰδικοὺς μὲ ἰσχυρότατα ἐπιχειρήματα. Θὰ προσθέσουμε ὅτι στὴν *Τριπλὴ Προσωπογραφία* τοῦ Ἰνστιτούτου Τεχνῶν τοῦ Ντητρόιτ, ποὺ ἔχει γίνει ἀπὸ τρεῖς ζωγράφους, ἡ ἀντρικὴ μορφὴ σκουραίνει ἀνάμεσα στοὺς ἀνοιχτόχρωμους φωτισμοὺς τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Σεμπαστιάνο ντὲλ Πιόμπο, μέσα στὴν ἴδια αἱμάτινη πυκνότητα τῆς σκιᾶς, τῆς διάχυτης, διεισδυτικῆς καὶ δεμένης μὲ τὴ θέρμη τῶν τόνων. Καὶ θὰ πρέπη νὰ σταματήση κανεὶς στὸ σπαραχτικὸ ἅπλωμα τῆς φαντασίας ὅπου ἀφέθηκε ὁ Τζιορτζιόνε, γιατὶ γιὰ τὸν Τζιορτζιόνε πρόκειται χωρὶς ἀμφιβολία, σ' ἐκείνη τὴν ἀκραία νοητικὴ διαδρομὴ ποὺ θὰ ἦταν ἱκανὴ νὰ μεταφέρη τὴ βενετσιάνικη ζωγραφικὴ (κι ὄχι μονάχα αὐτὴ) σὲ ἐντελῶς διαφορετικοὺς προσανατολισμούς, ἂν ὁ θάνατος δὲν ἐπενέβαινε τόσο πρόωρα καὶ τόσο ἄδικα. Κι ἔπειτα, μὲ τὸ δρόμο ἀνοιγμένο ἀπὸ τὸν Τζιορτζιόνε, καθὼς καὶ μὲ ἄλλα ἱστορικὰ προηγούμενα, θὰ ἔρθη ἡ κυρίαρχη ἔμπνευση τοῦ Λόττο καὶ τοῦ Ρέμπραντ, τοῦ Καραβάτζιο καὶ τοῦ Βερμέερ, ποὺ θὰ μεταφέρουν στὴ ζωγραφικὴ τὴ σκιερὴ καὶ ζωντανὴ οὐσία τοῦ κόσμου καὶ τὶς ἀργὲς διαδικασίες τῆς καρδιᾶς, ποὺ παρακολουθοῦν, μὲ τὸ ρυθμὸ τοῦ ἀνθρώπινου συναισθήματος, τὶς μυστηριακὲς καὶ σκιερὲς πτυχὲς τῆς ζωῆς.

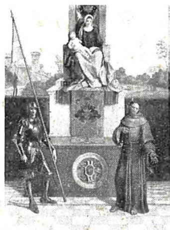
Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά:

Ε. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ - GIULIANO

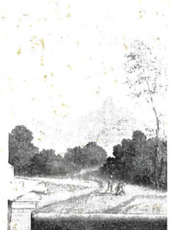
Οἱ πίνακες



I. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (76 × 61 ἐκ.). *Ὀξφόρδη, Ἀσμολιανὸ Μουσεῖο.* — Ἐμφανίστηκε τὸ 1949 σὲ ἕναν πλειστηριασμὸ στὸ Λονδίνο καὶ ἀφοῦ κατακυρώθηκε στὸ Μουσεῖο τῆς Ὀξφόρδης ἀναγνωρίστηκε σωστὰ ἀπὸ τὴν πλειοψηφία τῶν κριτικῶν σὰν ἔργο τοῦ Τζιορτζιόνε καὶ μάλιστα νεανικό. Στὸ βάθος φαίνεται μιὰ ἄποψη τῆς Βενετίας μὲ τὸ καμπαναριὸ τοῦ Ἁγίου Μάρκου.



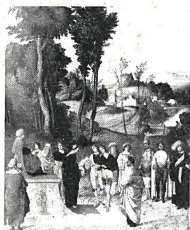
II. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ ΤΟΥ ΚΑΣΤΕΛΦΡΑΝΚΟ: ΕΝΘΡΟΝΗ ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΑΓΙΟΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟ (200 × 152 ἐκ.). *Καθεδρικὸς Ναὸς τοῦ Καστελφράνκο.* — Ἡ μοναδικὴ εἰκόνα βωμοῦ τοῦ Τζιορτζιόνε ποὺ ἔχει διασωθῆ, ἴσως καὶ ἡ μοναδικὴ ποὺ ζωγράφισε. Εἶναι τὸ πρῶτο, δειλὸ ἀκόμα, ἀριστούργημα ἑνὸς μεγάλου ζωγράφου.



III. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ ΤΟΥ ΚΑΣΤΕΛΦΡΑΝΚΟ: ΕΝΘΡΟΝΗ ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΑΓΙΟΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟ (200 × 152 ἐκ., λεπτομέρεια τοῦ τοπίου δεξιά). *Καθεδρικὸς Ναὸς τοῦ Καστελφράνκο.* — Τὸ ἄλσος, οἱ μακρινὲς καμπύλες τῶν βουνῶν, τὸ δέντρο μὲ τὸ λεπτὸ κορμό, ὁ ἀπέραντος χῶρος ἀπὸ ἀέρα καὶ φῶς, συνθέτουν ἐδῶ τὸ τοπίο.



IV. Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΣΟΛΟΜΩΝΤΑ (89 × 72 ἐκ., λεπτομέρεια). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Σ᾽ αὐτὸν τὸν πίνακα ὁ Τζιορτζιόνε προτίμησε νὰ ζωγραφίση μονάχα τὸ τοπίο καὶ ν᾽ ἀφήση σ᾽ ἕναν ἄγνωστο συνεργάτη τὴν ἐκτέλεση τῶν μορφῶν. Ὁ πίνακας ἀνήκει στὴ νεανική του περίοδο, ὅταν δοκίμαζε ν᾽ ἀποδώση τὴν πραγματικότητα ποιητικὰ καὶ ταυτόχρονα ρεαλιστικά.



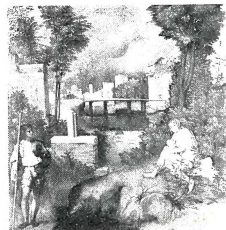
V. Η ΔΟΚΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΜΩΥΣΗ (89 × 72 ἐκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Τὸ θέμα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ δοκιμασία τῆς φωτιᾶς ποὺ ὑποβλήθηκε ὁ Μωυσῆς βρέφος, γιατὶ εἶχε πατήσει τὸ στέμμα τοῦ Φαραώ. Κυριαρχοῦν οἱ ἁπλόχωροι καὶ κομψοὶ ρυθμοί, ἡ μελετημένη εἰλικρίνεια τοῦ «τόνου». Κατὰ τὴν κριτικὴ στὶς μορφὲς δεξιὰ ἔχουν ἐπέμβη ἕνας ἢ καὶ περισσότεροι συνεργάτες.



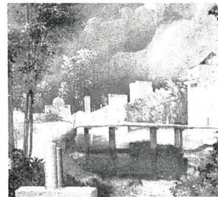
VI. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΜΕΝΩΝ (91 × 111 ἐκ.). *Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Τὸ βαθὺ ἄνοιγμα τοῦ τοπίου θυμίζει κάποια ἐξαίρετα προοίμια τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι. Μόνο ποὺ ὁ Τζιορτζιόνε χρησιμοποιεῖ ἕναν καινούριο φωτισμὸ μελαγχολικὰ πραγματικό, ποὺ ζωντανεύει καὶ ζεσταίνει τὸν ἐντελῶς προσωπικό του χρωματικὸ νατουραλισμὸ μὲ τὶς λεπτὲς ἀξίες.



VII. ΔΙΠΛΗ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (80 × 68 ἐκ.). *Ρώμη, Παλάτσο Βενέτσια.* — Ὄχι μονάχα γιὰ τὴ χαρακτηριστικὴ ἔντονη συναισθηματικότητα, ἀλλὰ προπαντὸς γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ ποιότητα τῆς τεχνοτροπίας, ποὺ συνθέτει μ᾽ ἐσωτερικὴ ἁρμονία τὴ μορφὴ μὲ τὴν ἀποκαλυπτικὴ σκηνοθεσία τῆς σκιᾶς καὶ τοῦ φωτός, ἀποδίδεται πολὺ σωστὰ αὐτὴ ἡ διπλὴ προσωπογραφία στὸν Τζιορτζιόνε.



VIII. Η ΘΥΕΛΛΑ (78 × 72 ἐκ.). *Βενετία, Πινακοθῆκες τῆς Ἀκαδημίας.* — Στὸν πίνακα αὐτόν, τὰ χαρακτηριστικὰ ἐκεῖνα ποὺ ἔχουν ἱστορικὸ ἢ κοινωνικὸ νόημα ἢ ὑποδηλώνουν μιὰ «δράση» καὶ ποὺ συνήθως διοχετεύονται στὰ πρόσωπα, μεταφέρονται μὲ φανερὴ ἀντιστροφὴ τῶν ἀξιῶν στὸ τοπίο. Γι᾽ αὐτὸ μονάχα τὸ τοπίο δίνει νόημα, συνέχεια καὶ «ἱστορία» σ᾽ ὁλόκληρο τὸ ἔργο.



IX. Η ΘΥΕΛΛΑ (78 × 72 ἐκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Πινακοθῆκες τῆς Ἀκαδημίας.* — Τὸ μυστηριακὸ τοπίο συγκεντρώνει ὅλη τὴν ἀναστάτωση καὶ τὸ δέος ποὺ βαραίνει πάνω στὸν πίνακα. Καὶ ἡ ζωγραφικὴ ἰδιοφυΐα τοῦ Τζιορτζιόνε χρησιμοποιεῖ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ἐκφράση ποιητικὰ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν τόνων, π.χ. τὴ λάμψη μιᾶς ἀστραπῆς ἢ τὸ νερὸ ποὺ κυλάει στὴ σκιά.



X - XI. ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ (121 × 141 ἐκ.). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.* — Εἶναι ἀπὸ τοὺς λίγους βέβαιους ἀπὸ παλιὰ πίνακες τοῦ Τζιορτζιόνε (τὸν ἀναφέρουν ἀπὸ τὸ 1525 ἀκόμα) καὶ προσφέρει ἕνα ἀσύγκριτο πανόραμα τῶν πιὸ ἐσωτερικῶν πηγῶν τῆς ἔμπνευσης τοῦ ζωγράφου, τῆς γεμάτης φῶς φρεσκάδας ποὺ συνοδεύει τὴν προσεκτικὴ ἐνατένιση τοῦ κόσμου.



XII. Η ΔΥΣΗ (73 × 91 ἐκ.). *Λονδῖνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Πρῶτος ὁ Λόνγκι ἀπέδωσε στὸν Τζιορτζιόνε, μὲ τὸν τίτλο *ἡ Δύση*, αὐτὸ τὸ καθαρὸ τοπίο μὲ τὴ μεταφυσικὴ ποιητικὴ ἔνταση, ὅπου οἱ μικροσκοπικὲς μορφὲς μὲ τὴν ἀνεξήγητη παρουσία δὲ διαταράσσουν οὔτε στὸ ἐλάχιστο τὸ αἴσθημα τῆς γαλήνιας κυριαρχίας ποὺ ἐκφράζει ἡ βαθιὰ ἀναπνοὴ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς.



XIII. ΛΑΟΥΡΑ (41 × 33,6 ἐκ.). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.* — Τὸ φῶς, ποὺ χτυπᾶ καὶ διαποτίζει τὶς φαρδιὲς ζῶνες τοῦ χρώματος στὴ μορφὴ καὶ τὰ φύλλα τῆς δάφνης, λάμπει καθὼς στὸν Βερμέερ, ἐνῶ τὸ ἤρεμο ἄπλωμα τῆς εἰκόνας καὶ ἡ πολὺ ὑπολογισμένη δομή της μαρτυροῦν ἐπιρροὲς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἔργου ἀναγράφεται ἡ χρονολογία 1506.



XIV - XV. ΑΦΡΟΔΙΤΗ (108 × 175 ἐκ.). *Δρέσδη, Πινακοθήκη.* — Ὁ Μικιὲλ γράφει ὅτι «Ὁ πίνακας τῆς γυμνῆς Ἀφροδίτης ποὺ κοιμᾶται κοντὰ σ᾽ ἕνα χωριὸ μὲ ἕναν Ἔρωτα ἦταν ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Τζόρτζιο ἀπὸ τὸ Καστελφράνκο», ἀλλὰ προσθέτει ὕστερα ὅτι «τὸ χωριὸ καὶ τὸν Ἔρωτα τὰ ἀποτέλεσε ὁ Τισιανός», πράγμα ποὺ, τουλάχιστον γιὰ τὸ χωριό, τὸ ἐπιβεβαίωσε ἡ σύγχρονη κριτική.



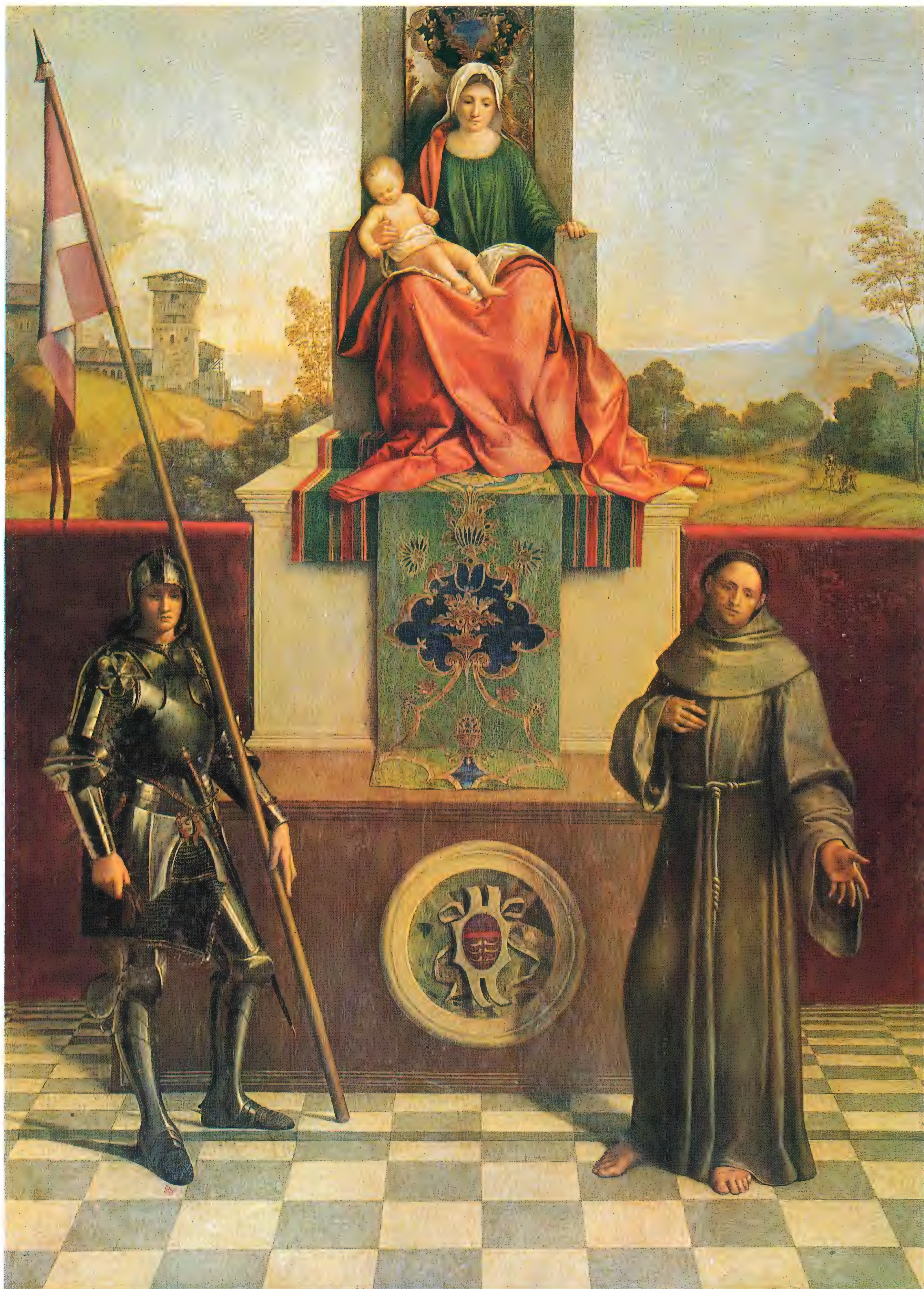
XVI. Η ΓΡΙΑ (69 × 60 ἐκ.). *Βενετία, Πινακοθῆκες τῆς Ἀκαδημίας.* — Αὐτὸς ὁ γνήσιος πίνακας, κάτι ἀνάμεσα στὴν προσωπογραφία καὶ στὴν ἀλληγορία, ἔχει ἕνα «χαρακτῆρα» καὶ μιὰ ἔντονη ἀνθρωπιά, δίνοντας μιὰ ἐσώτερη ἀξία ἤθους σ᾽ ἕνα θέμα ποὺ δὲν εἶναι οὔτε θρησκευτικὸ οὔτε αὐλικό. Κι αὐτὸ εἶναι ἀπὸ τὶς ἀρετὲς τῆς πρωτοποριακῆς ἐλευθερίας τοῦ καλλιτέχνη.



XVII. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ ΤΟΥ ΚΑΣΤΕΛΦΡΑΝΚΟ: ΕΝΘΡΟΝΗ ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΑΓΙΟΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟ (200 × 152 ἐκ., λεπτομέρεια). *Καθεδρικὸς Ναὸς τοῦ Καστελφράνκο.* — Ἡ ἐλευθερία τῆς πλαστικότητας τοῦ καλλιτέχνη ἐκφράζεται ἐδῶ μὲ τὶς ἁπαλὲς ἀνταύγειες, μὲ τὴ φωτεινὴ ὑπόσταση τῆς ὕλης, στὴ θερμὴ πνοὴ τοῦ τοπίου.

I









V











X







XII

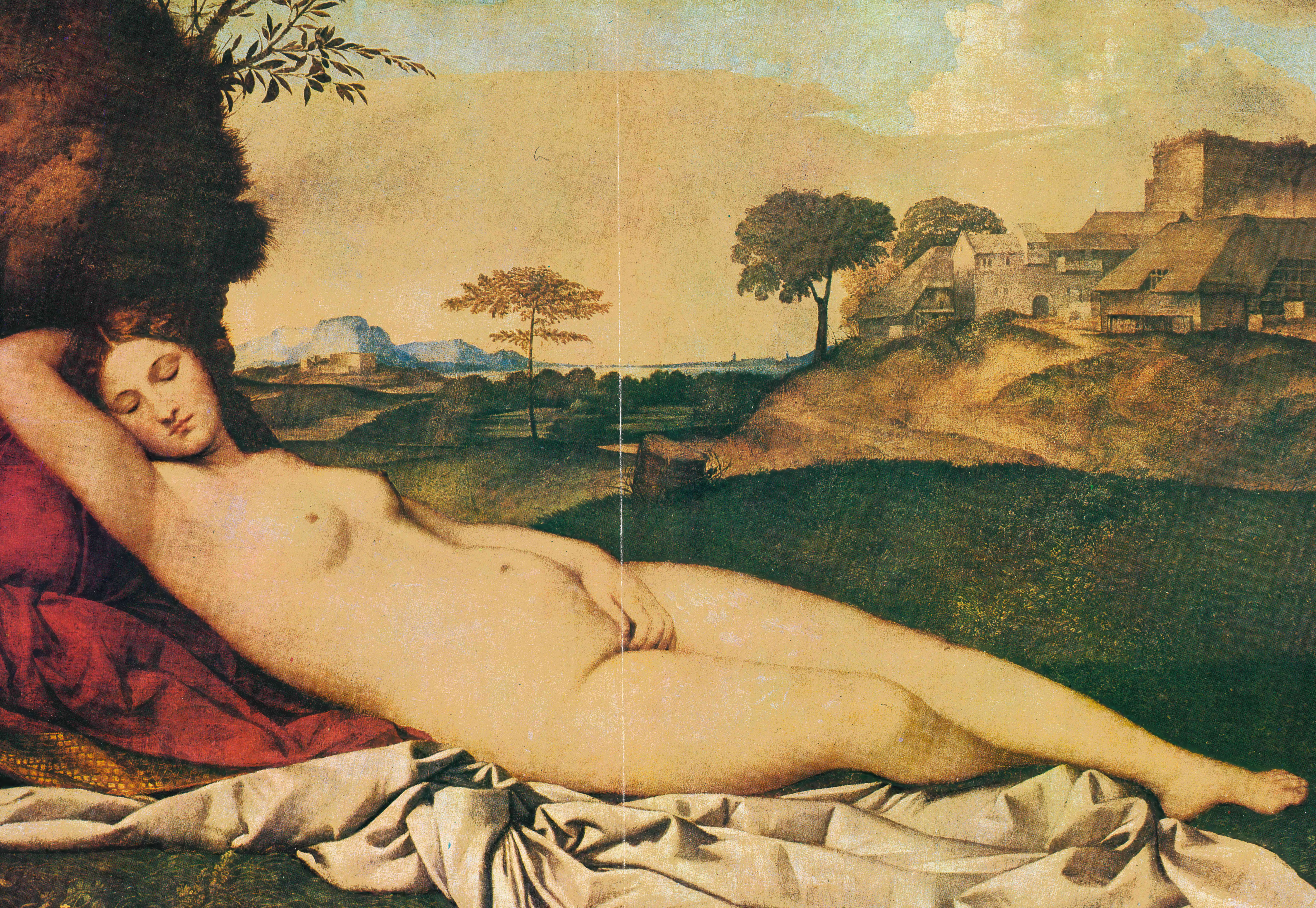




XIV




49




CoL·TEMPo

Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ τὸν δεύτερο βιβλιοδετημένο τόμο ἀρχίζει στὶς 19 Ἰουνίου.

Ὁ τρίτος τόμος (τεύχη 31-45) περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὸν Ραφαὴλ, τὸν Ντύρερ, τὸν Τισιανό, τὸν Βερονέζε, τὸν Ἐλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α' 32. Ραφαὴλ β' 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν 35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μιχαὴλ Ἄγγελος	Νταβὶντ
Τισιανὸς	Ματὶς
Χόλμπαϊν	Πικάσσο
Μπρέγκελ	Μοντιλιάνι
Ἐλ Γκρέκο	Ντὲ Κίρικο
Ροῦμπενς	Γύζης
Βελάσκεθ	Λύτρας
Ρέμπραντ	Βολανάκης
Γκόγια	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.
2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.
3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἑνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!